

جلد اول | نظرگاه‌های زمینه

نقد نهادی

گردآوری و تألیف: گلناز صالح کریمی

نظرگاه
اردیبهشت
هزار و چهارصد



NZAMINEH | NJ

یادداشت دبیر تحریریه سیاوش خائف

زمینه به هفدهمین شماره‌ی خود رسید اما از این پس
کیارش علیمی را در کنار خود ندارد. بدون شک موقعیت
کنونی مجله اگر مورد پذیرش خوانندگانش قرار گرفته
مدیون ایده‌ها، حساسیت‌ها و پی‌گیری‌های کیارش در
مقام سردبیر است. مجله‌ی زمینه از بدو تولدش تلاش
داشته تا نسبت و ارتباطی دقیق و منصفانه با طیف
گسترده‌ای از مخاطبان خود و هم‌چنین وضعیت کنونی
بدنه‌ی هنر ایران داشته باشد. پاسخ زمینه به کنش‌های
جاری هنر ایران نه شتاب‌زده بوده و نه از سر انفعال.
زمینه مخاطبش را به ریشه‌ها دعوت و فاصله‌ای را به
اندازه‌ی لازم برای شفاف دیدن تنظیم و حفظ کرده
است. مطالعه‌ی تاریخ، نقد، حقوق مؤلف و اقتصاد هنر
مفاهیمی بنیادی‌اند که زمینه تا کنون برای انتقال این
مفاهیم به مخاطب از هیچ تلاشی دریغ نکرده است.

همه‌ی اعضای تحریریه با تعلق خاطر خود در این تلاش نقش داشته‌اند و بی‌شک بیش‌ترین تلاش را کیارش علیمی کرده، اولین سردبیر مجله‌ای که به قول خود او نوشتن در آن تنها منوط به ارزش اندیشه‌ی نوشتار است. زمینه از این پس توسط شورای سردبیری هدایت خواهد شد تا با حفظ همین روحیه‌ی جاری، گستره‌ی متنوع‌تری از متون را برای دایره‌ی بزرگی از علاقه‌مندان هنر معاصر فراهم کند. البته پیداست که روند فعلی انتشار نیز در قالب ثابت یک مجله محدود نشده است و زمینه بیش از این‌که به شماره‌های مجرد بپردازد، موضوعات دنباله‌دار را در مجله‌های موازی پی می‌گیرد. در آینده نیز قرار بر این خواهد بود تا شیوه‌ی ارائه‌ی مطالب زمینه هرچه بیش‌تر به مجموعه کتاب نزدیک شود. ما در زمینه تا کنون مجموعه‌هایی با موضوعات مختلف نظیر اقتصاد هنر، تاریخ و نقد هنر و... منتشر کرده‌ایم. در چند وقت اخیر هم این مجموعه‌ها را دسته‌بندی کرده‌ایم تا مخاطب بهتر بتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند. هر مجموعه بر اساس دسته‌بندی موضوعی و رنگ‌بندی خاص خود انتخاب را برای مخاطب ساده‌تر می‌کند. این امر می‌تواند فرایند آگاهی‌بخشی را که از گذشته به دنبال آن بودیم از طریق مفهوم بایگانی و ارجاع مرتب به آن وسعت دهد. گستره‌ی شماره‌های مجله‌ی زمینه یا دقیق‌تر بگوییم کتاب‌های زمینه حوزه‌های مختلفی را پیرامون هنر معاصر در بر می‌گیرد: از تاریخ‌نگاری هنر و متون نادیده‌ی گذشته تا گفت‌وگوها، مقاله‌ها و دیدگاه‌های امروز. شورای سردبیری زمینه با توجه به میراث و تجربه‌ای که طی سه سال گذشته به دست

آمده تلاش خواهد کرد تا با همراهی پدیدآورندگان مجموعه‌هایی متنوع و منظم از تألیف، ترجمه و گفت‌وگو را در دسترس علاقه‌مندان قرار دهد.

نظرگاه‌های زمینه

«نظرگاه‌های زمینه» مجموعه‌هایی دنباله‌دارند که هر دوره موضوع مشترکی دارند. هر دوره مجموعه‌ای چند جلدی از مقالات و گفت‌وگوها را در بر می‌گیرد، هر شماره نظرگاهی است مستقل نسبت به موضوع دوره. تلاش زمینه در این مجموعه‌ها بهره‌گیری از گفت‌مان‌های مختلف و مرتبط برای ارائه‌ی چشم‌اندازی شفاف و فراگیر از موضوع هر دوره است.

نقد نهادی

قسمت اول

گردآوری و تألیف: گلناز صالح کریمی

به این دلیل که نقاشی بازی است،
به این دلیل که نقاشی به کار بستن (آگاهانه یا
ناآگاهانه‌ی) قواعد ترکیب‌بندی است،
به این دلیل که نقاشی انجماد لحظه است،
به این دلیل که نقاشی اشیا را بازنمایی (یا تفسیر یا
تصرف یا ناهمگون یا نمایان) می‌کند،
به این دلیل که نقاشی سکوی پرش تخیل است،
به این دلیل که نقاشی ساختن تصاویر معنوی است،
به این دلیل که نقاشی یک جور توجیه است،
به این دلیل که نقاشی در خدمت یک هدف است،
به این دلیل که نقاشی کردن یعنی بخشیدن ارزشی
زیبایی‌شناختی به گل‌ها، به زن‌ها، به کشش جنسی، به
فضای روزمره، به هنر، به دادائیسیم، به تحلیل روان‌کاوی
و به جنگ ویتنام،
به این دلیل است که ما
نقاش نیستیم.
(دنیل بورن، ۱۹۶۷)

نقد نهادی شاخه‌ای از هنر تجسمی است و برخلاف آنچه در ظاهر از نام آن برمی‌آید، به حیطه‌ی نقدنویسی تعلق ندارد و به دسته‌ای از آثار هنری اطلاق می‌شود که نهادهای هنری، به‌خصوص نهاد موزه را به نقد می‌کشند و هنرمندانش عموماً به تکنیک و فرم‌های هنر مفهومی، مینیمالیسم، چیدمان و ویدئو آرت گرایش دارند. هنرمندان نقد نهادی از امکانات و قابلیت‌هایی که در این فرم‌هاست استفاده می‌کنند تا با کمک آن‌ها جهت‌گیری‌ها و سیاست‌گذاری‌های سیاسی صاحبان موزه‌ها را افشا کنند، از ارتباط نهاد موزه با قدرت حاکم پرده بردارند و زخم‌های عمیقی را آشکار کنند که از همدستی موزه و قدرت بر پیکر هنر وارد شده است. هدف هنرمندان نقد نهادی این نیست که موزه‌ها را تعطیل کنند یا نهادها را برچینند، آن‌ها از سویی قصد دارند برای مخاطب افشا کنند که هنر حیاتی جدا و مستقل در معبدی پاک و مقدس ندارد، بلکه با سیاست و اجتماع گره خورده است و از سوی دیگر، با آشکار کردن اقتدار و سلطه‌ی سیاستمداران و سرمایه‌داران تلاش می‌کنند دست‌شان را از موزه‌ها، گالری‌ها و دیگر نهادهای هنری کوتاه کنند.

از این‌رو، هدف این هنرمندان آن نیست که اثری تمام‌شده - هم‌چون یک نقاشی یا مجسمه‌ی کامل - عرضه کنند بلکه برعکس هدف‌شان این است که اثرشان فرایندهای تفکر و نقد را در ذهن بیننده فعال کند و مانند هر اثر مفهومی دیگر در ذهن مخاطب و با درک و آگاهی‌اش کامل شود. «موزه‌ی هنر مدرن، دیارتمان عقاب‌ها» (۱۹۶۸) اثر مارسل بروترز (۱۹۲۴-۱۹۷۶)، شاعر و هنرمند بلژیکی، را در نظر بگیرید. بروترز در سال ۱۹۶۸ خانه‌اش را در بروکسل

به موزه‌ای عجیب و غریب تبدیل کرد؛ او بازنمایی‌های مختلفی از عقاب ساخت و جمع کرد، کارت‌پستال‌هایی با نقش عقاب یا مجسمه‌های تزئینی از عقاب و آن‌ها را در محفظه‌های شیشه‌ای یا روی جعبه‌هایی هم‌چون پایه‌ی مجسمه به نمایش گذاشت، به نحوی که گویی این اشیاء دم‌دستی و روزمره آثاری هنری و گران‌قیمت در موزه‌اند، اما در کنار هر یک از این عقاب‌ها یادداشتی گذاشت با این مضمون: «این یک اثر هنری نیست». هدفش آن بود که نشان دهد موزه‌ها چه کارکرد ایدئولوژیکی را بار تصاویر می‌کنند و موزه‌ی خیالی بروترز زمانی هم‌چون یک اثر هنری کامل می‌شد که مخاطبان‌ش، که در ابتدا دوستان و همفکرانش در بروکسل بودند، این معنا و مفهوم را درک می‌کردند؛ یا به عبارت دیگر، اگر کسی مقصود بروترز را نمی‌فهمید، اثر او ناقص می‌ماند.

بعضی از آثار نقد نهادی به درک ذهنی بیننده اکتفا نمی‌کنند، بلکه با کنش واقعی او کامل می‌شوند، مانند «نظرسنجی موما» (۱۹۷۰) اثر هانس هاگه (۱۹۳۶-) که نظرسنجی‌ای بود درباره‌ی انتخاب مجدد نلسون راکفلر، عضو هیئت رئیسه‌ی موزه‌ی هنر مدرن نیویورک، برای فرمانداری نیویورک. هاگه این نظرسنجی را هم‌چون یک اثر هنری در این موزه ارائه کرد، به نحوی که بازدیدکنندگان می‌توانستند رأی خود را درباره‌ی شایستگی یا عدم شایستگی راکفلر به صندوق‌هایی بیندازند که بخشی از خود اثر بودند و به این ترتیب، اثر نه تنها با درک مخاطب که با کنش او (که این‌جا انداختن رأی در صندوق نظرسنجی بود) کامل می‌شد.

مسئله‌ی اصلی نقد نهادی این است که آیا موزه‌ها که

در نمایش، خرید و فروش و ارزش‌گذاری آثار هنری بیش‌ترین تأثیر را می‌نهند، واقعاً آن‌گونه که در ظاهر به نظر می‌رسند نهادهایی خنثی و بی‌طرفانه که ارزش هر اثر را بدون در نظر داشتن منافع بیرونی تعیین می‌کنند؟ بسیاری از هنرمندان اروپایی و امریکایی در اواخر دهه‌ی شصت میلادی، این ادعای موزه‌ها را به دیده‌ی تردید می‌نگریستند و دست پنهان صاحبان ثروت و قدرت را در تعیین بازار هنر و در انتخاب آثار هنری مرجع (canon) دخیل می‌دیدند. به عبارت دیگر، نقد نهادی به دنبال آن است تا با برملا کردن روابط و ساختارهای پنهانی قدرت که در لایه‌های زیرین نمایش، معامله و ارزش‌گذاری هنر بیش‌ترین نفوذ و تأثیر را دارند، ایدئولوژی‌های مبتنی بر جدایی هنر از سیاست و اجتماع را که بر نهادهای هنر، به‌خصوص موزه‌ها، حاکم‌اند از کار بیندازد. هانس هاکه در یادداشت «هنر آن‌گاه اجتماع، اجتماع آن‌گاه هنر» می‌نویسد: «مدیران موزه‌ها از منظری ایدئولوژیک در تصمیم‌گیری‌های‌شان به‌شدت قطعی و معین و پذیرای هنجارگریزی هستند، درحالی‌که اساساً آن‌ها مرزهایی را رعایت می‌کنند که رؤسا تعیین کرده‌اند. این خط قرمزها همواره باید اجرا شوند، بی‌آن‌که لزوماً به صراحت بیان شوند.» هاکه با لحنی کنایه‌آمیز ادامه می‌دهد: «اکثر مقامات موزه‌ها طرز فکر بالادستی‌های خود را چنان در درون خود نهادینه و درونی کرده‌اند که دیگر خودشان خیلی راحت می‌توانند تصمیم‌های «درستی» بگیرند.»^۱

هنرمندان نقد نهادی گاهی با تغییر محیط نمایش یا با چیدمان‌هایی از اشیائی که انتظار نداریم در موزه یا گالری

با آن‌ها روبه‌رو شویم یا با کمک واژه‌ها یا با تکنیک‌های مختلف نور و فضا، نه تنها تلاش می‌کنند مخاطبان را نسبت به معیارهای تبعیض‌آمیز و مخربی آگاه کنند که اقتدار قدرت و سرمایه بر هنر تحمیل می‌کند، بلکه از آن‌ها می‌خواهند نظام‌های جایگزینی را تصور کنند که در آن‌ها ارزش‌گذاری آثار هنری با ملاک‌هایی عادلانه و عاری از منافع طبقه‌ای خاص دنبال می‌شود. به این ترتیب، در هنر نقد نهادی خود اشیاء هنری هستند که توجه مخاطب را به سازوکارهای سرمایه‌سالارانه‌ی نهادهای هنر و نقش تعیین‌کننده‌ی حامیان مالی در ارزش‌گذاری هنر جلب می‌کنند. اشاره به موضوعاتی از این دست و جلب توجه مخاطبان به این‌ها، گاهی به اتهام زدن به هنرمندان و سانسور آن‌ها منجر شده که خود این اتهام‌ها و سانسورها به رسوایی بیش‌تر انجامیده است، مانند سانسور اثری از هانس هاکه در موزه‌ی گوگنهایم (۱۹۷۱) که به لغو این نمایشگاه منجر شد و به آتش این نقدها دامن زد. موزه‌ها با قوی‌تر شدن نقد نهادی ناچار شدند این نقدها و پیشنهادهای جایگزین را بپذیرند، اما تبعیض نظام‌مند به‌تمامی از میان نرفت و هم‌چنان مبارزه‌ی گروه‌های حذف‌شده و به حاشیه‌رانده ادامه دارد، اگرچه بعضی از بازماندگان نسل دوم نقد نهادی، مانند آندرا فریزر، به این مبارزه‌ها نیز نقادانه می‌نگرند و معتقدند تأکید شدید نقدهای معاصر بر مسئله‌ی «هویت» گاهی تا آن‌جا پیش می‌رود که دیگر اشکال سلطه، از جمله سلطه‌ی سرمایه، دوباره از دیده‌ها پنهان می‌شود: «نگرانی‌ام درباره‌ی استراتژی‌های هویتی معاصر از آن‌جا ناشی می‌شود که این استراتژی‌ها هم به ذات‌گرایی

درخصوص هویت‌های اجتماعی گرایش دارند و هم به آن سمت می‌روند که تبعیض‌های ساختاری را به بازنمایی صرف و دیگر فرم‌های صرفاً فرهنگی تقلیل دهند. از این بابت هم نگرانم که استراتژی‌های معطوف به سلطه‌ی هویت-محور اغلب مانع از بازشناسی دیگر اشکال سلطه و اقتدار می‌شوند.»^۱

مورخان هنر معمولاً دو موج اصلی را در جنبش نقد نهادی تشخیص داده‌اند. موج اول در اواخر دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد میلادی برخاست، هانس هاکه و مایکل اشرف (۱۹۴۳-۲۰۱۲) در امریکا و مارسل پروترز و دنیل بورن (۱۹۳۸-) در اروپا از پرکارترین و جدی‌ترین هنرمندانی بودند که این جنبش را هدایت کردند و امروز به آن‌ها نسل اول نقد نهادی می‌گویند.

هنرمندان نسل اول در امریکا و اروپا

هانس هاکه، چهره‌ی اصلی نسل اول نقد نهادی، در آلمان به دنیا آمد و نخستین آموزش‌های هنری خود را همان‌جا دید. در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی نقد نهادی هنوز شناخته شده نبود و هاکه خود را هنرمندی سیاسی می‌دانست، هرچند معتقد بود هنرمند غیرسیاسی اصلاً وجود ندارد و همواره تلاش می‌کرد پیوند عمیق هنر و سیاست را آشکار کند؛ او در اعتراضات خیابانی گسترده‌ای شرکت کرد که پس از ترور مارتین لوتر کینگ در ۱۹۶۸ در امریکا رخ داد^۲، خواستار رفع تبعیض علیه هنرمندان زن و هنرمندان رنگین‌پوست در نهادهای هنری و پایان جنگ در ویتنام بود. او در سال ۱۹۶۵ به امریکا رفت و از آن زمان تاکنون در اروپا و امریکا کار و زندگی می‌کند و از پیشگامان

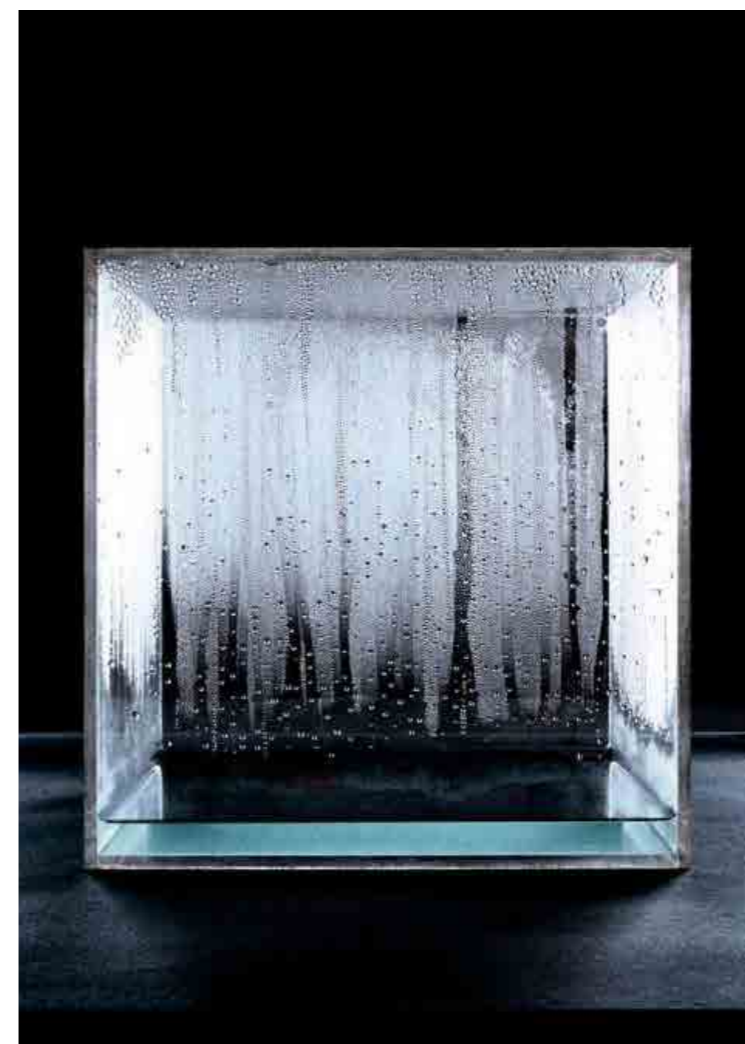
هنر حرکتی (کینتیک آرت)، هنر زیست‌محیطی، هنر مفهومی و البته نقد نهادی است.

هاکه از ابتدا مدافع هنر نامتعیین، ناپیدا، پیش‌بینی‌ناپذیر و زمان‌مند بود، مفاهیمی که حدود دو دهه‌ی بعد به ستون‌های نقد نهادی بدل شدند، هاکه در ابتدای فعالیت هنری خود این خصوصیات را بیش‌تر در قالب هنر حرکتی و زیست‌محیطی مجسم می‌کرد. او از ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ چندین نمونه از مجموعه‌ی «جعبه‌های آب و هوا» (Wetterkasten/ weather box) را ساخت که نمونه‌هایی اولیه از عدم تعیین و ناپایداری و زمان‌مندی و پیش‌بینی‌ناپذیری بودند؛ هاکه این مکعب‌های کوچک را در ابعاد مختلف حدود ۶۰ در ۶۰ در ۹ سانتی‌متر یا ۳۰ در ۳۰ در ۳۰ سانتی‌متر از شیشه‌ی پلکسی ساخت و در آن‌ها کمی آب ریخت. این مکعب‌ها اگرچه بسته بودند، مهروموم نشده بودند، در نتیجه انتقال هوا و حرارت میان فضای داخل مکعب و محیط بیرون از طریق درزهای باریک میان سطوح اتفاق می‌افتاد. بنابراین، «مکعب‌های میعان» (نام دیگری که هاکه بر آن‌ها گذاشته بود: condensation cubes) سیستم‌های بازی بودند و در آن‌ها روند بخار آب و مایع شدن دوباره‌ی آن، بدون دخالت مخاطب، به‌نحوی پیش‌بینی‌ناپذیر و دینامیک در حال رخ دادن بود و با گذشت زمان، فضای داخل مکعب دائم تغییر می‌کرد.

این سیستم مستقل از بیننده یک کل منسجم و هدفمند را القا می‌کرد که هیچ اعتنایی به حضور مخاطب و ذهنیت تاریخی و فرهنگی‌اش نداشت؛ سیستمی باز از فرایندهای کاملاً طبیعی. اما به محض آن‌که هاکه این سیستم را در

می‌گویند، گویی هنرمند در «دنیای» مجزا و منزوی و پاک و مستقل خود، جدا از اجتماع و سیاست زیست خود را دارد. اما، درست مانند مکعب‌ها، با دقت بیش‌تر معلوم می‌شود که حیات هنرمند در «دنیای هنری‌اش» از طریق درزها و روزنه‌هایی ناپیدا با جهان نامقدس بیرون در ارتباط است، از آن تأثیر می‌گیرد و اتفاقاً همین تأثیر است که باعث پویایی هنرش می‌شود، درست مانند تأثیر حرارت و رطوبت «موزه» بر فعل و انفعالات آب درون مکعب‌ها. هاکه می‌دید که وقتی ما از «فضای» سیاسی، «فشار» سیاسی، «وابستگی» و «تقابل» و «تعادل» سیاسی حرف می‌زنیم همان واژگان بیولوژیکی را به کار می‌بریم که مثلاً برای توصیف فعل و انفعال قطره‌های آب در یک سیستم میعان به کار می‌بریم. اما فشردگی و تعادل و فشار و تقابل با چشم دیده نمی‌شوند، مگر آن‌که در سیستمی طبیعی، مانند مکعب‌های میعان، به نمایش درآیند. ساختارهای اجتماعی و سیاسی نیز چنین نامرئی هستند و هاکه رسالت هنر سیاسی را در آن می‌دید که این زمینه‌های نامرئی اما به‌شدت تعیین‌کننده را آشکار کند.

هاکه و تقریباً تمامی هنرمندان نقد نهادی هیچ علاقه‌ای به بیان «خود» در هنرشان ندارند. برای آن‌ها روایت شخصی، انگیزه‌ی شخصی و بیان شخصی هیچ جذابیتی ندارد. قصد آن‌ها افشای دست نامرئی قدرت است. هاکه پدیده‌های سیاسی و اجتماعی را به اندازه‌ی پدیده‌های طبیعی و بیولوژیک واقعی و ملموس می‌داند، اما می‌بیند که آن‌ها هم‌چون پدیده‌های طبیعی مستقل از بیننده عمل نمی‌کنند. محقق اجتماعی-سیاسی یا هنرمند آوانگارد-سیاسی خود درون همان سیستم اجتماعی و



هانس هاکه،
«مکعب‌های میعان»، ۱۹۶۵،
موزه‌ی هنرهای معاصر بارسلون.

موزه قرار داد، مفاهیم فرهنگی بسیار شدیدی را از طریق آن القا کرد. شبیه به کاری که دوشان با توالت کرده بود، با این تفاوت که مکعب هاکه ایستا و بی‌زمان نبود، بلکه در حال تغییر مدام بود و حیات درونی داشت. وقتی این سیستم باز طبیعی وارد موزه شد، معنایی سیاسی پیدا کرد. هاکه آن را شبیه به سیستمی می‌دید که هنرمند در آن فعالیت می‌کند، این سیستم در ظاهر سیستمی بسته به نظر می‌رسد، همان که به آن خودآئینی هنر (autonomy)

سیاسی قرار دارد و نمی‌تواند هم‌چون دانشمند علوم تجربی بیرون از سیستم آن را مشاهده کند. بنابراین، هیچ فعالیت هنری یا سیاسی یا اجتماعی بیرون از بافت و زمینه فرهنگی و ایدئولوژیک نمی‌تواند رخ دهد. شاید از این‌جا بود که هاگه تصمیم گرفت بافت ایدئولوژیک را مستقیم‌تر نشان دهد و رازورزی‌های فریبکارانه‌ی نهادهای هنری را به‌صراحت افشا کند.

همان‌طور که پیش‌تر گفتیم او در سال ۱۹۷۰ اثری را به موزه‌ی هنر مدرن نیویورک (موما) عرضه کرد که بیش‌تر به یک‌جور اعلام جنگ می‌ماند، آن هم علیه یکی از قدرتمندترین و بانفوذترین اعضای هیئت رئیسه‌ی موما، نلسون راکفلر، تاجر و سیاستمدار جمهوری‌خواه، که از ۱۹۵۹ (تا ۱۹۷۳) فرماندار نیویورک بود و در دولت سه رئیس‌جمهور امریکا حضور داشت. این نوع اعتراض‌ها به راکفلر چندان تازه نبود. در ۱۹۶۹، یک سال پیش از اثر هاگه، گروه گریلا آرت اکشن گروپ (GAAG) در یک اجرای قوی و تکان‌دهنده حضور راکفلرها را در هیئت امنای موما به‌شدت محکوم کرده بودند، چرا که این خانواده از بزرگ‌ترین سهام‌داران کارخانه‌های اسلحه‌سازی بودند و جنگ در ویتنام را، در لفافه، تأیید می‌کردند. هاگه با زیرکی جزئیات کارش را تا روز افتتاح نمایشگاه مخفی نگاه داشت تا از سانسور یا مانع‌تراشی موزه قسر در رود.

«نظرسنجی موما» (MoMA Poll) اثری مفهومی بود همراه متنی بر دیوار که در آن نوشته شده بود: «آیا این واقعیت که فرماندار راکفلر سیاست‌های رئیس‌جمهور نیکسون را در هندوچین محکوم نکرده

است، دلیلی است کافی تا در نوامبر به او رأی ندهید؟ اگر پاسخ‌تان «بله» است، لطفاً برگه را در صندوق سمت چپ و اگر «خیر» است در صندوق سمت راست بیندازید.» زیر این متن دو صندوق با بدنه‌های شفاف قرار داشت که رأی مخاطبان در آن دیده می‌شد، هم‌چنین یک ماشین شمارشگر که هم‌زمان رأی‌ها را می‌شمرد. اکثر رأی‌ها به صندوق سمت چپ ریخته شد.

هانس هاگه،
«نظرسنجی موما»،
۱۹۷۰.



موزه‌ی هنرهای مدرن در «نظرسنجی موما» مکانی خنثی و پس‌زمینه‌ی صرف برای نمایش اثر نبود، بلکه یکی از اجزای سازنده‌ی این اثر بود: «پیوندهای موزه با خانواده‌ی

راکفلر و ارتباط این خانواده با نیکسون و در نتیجه، نقش این خانواده در جنگ هندوچین [کامبوج] و در عین حال، استراتژی موزه مبنی بر این که تصویری آرام و متین و بی طرف از خود ارائه کند، تصویری که هیچ کس در صداقت آن شکی به خود راه ندهد، بخشی از آن سیستم باز واقعی بودند»^۴، سیستمی که هاگه قصد داشت به نحو بی واسطه و عریان به نمایش بگذارد تا شاید موفق شود فاصله‌ی میان دنیای هنر و جهان سیاست را، که برای هنر تصمیم‌گیری می‌کند، از میان بردارد و بر شکاف ظاهری و خیالی میان دنیای مقدس‌انگاشته‌شده‌ی هنر و جهان پلیدانگاشته‌شده‌ی سیاست پل بزند.

هاله‌ی پر رمزوراز «هنر» گرداگرد «نظرسنجی موما» وجود داشت، آن هم به این دلیل ساده که این اثر در موما، یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین موزه‌های جهان، به نمایش درآمده بود و هاله‌ی قداست موزه آن را فرا گرفته بود؛ موزه به این اثر نیز، هم‌چون نقاشی‌ها یا مجسمه‌های سنتی، معنا و اهمیت فرهنگی خاصی می‌بخشید که از صرف نمایش در آن فضا ناشی می‌شد. از سوی دیگر اما نقد صریح موزه در فضای خود موزه، قدرتی اجتماعی و انسانی به این اثر می‌داد که اگر «نظرسنجی موما» در استودیو یا گالری به نمایش درمی‌آمد، هرگز چنین قدرتی پیدا نمی‌کرد. بدین جهت است که این اثر ویژگی‌های یک سیستم باز، هم‌چون مکعب‌های میعان، را پیدا می‌کند و معنا، اهمیت و قدرت آن عینی و واقعی می‌شود. این اثر زنگ خطر را به صدا درآورد، نه تنها برای رؤسا و بالادستی‌ها در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک، بلکه برای بسیاری از دیگر هیئت‌رئیس‌ها در دیگر موزه‌ها. به نحوی

که توماس مسر، رئیس موزه‌ی گوگنهایم، اشتباه هیئت رئیسه‌ی موما را تکرار نکرد و تمام جزئیات طرح پیشنهادی هاگه را در سال ۱۹۷۱ با دقت و وسواس بررسی کرد. طرح نمایشگاه هاگه برای موزه‌ی گوگنهایم، با عنوان «شاپولسکی و شرکا، بنگاه معاملات ملکی منهن و هم‌زمان یک سیستم اجتماعی، اول می ۱۹۷۱» (Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1971) شامل اسناد و مدارکی بود درباره‌ی بنگاه شاپولسکی، غول معاملات ملکی در کل امریکا و پروژه‌های ساختمانی مشکوک این بنگاه در مناطق فقیرنشین منهن. هاگه ۱۴۲ عکس از ساختمان‌های این منطقه را به همراه ده‌ها برگه‌ی تایپ شده از اطلاعات مربوط به حق مالکیت بنگاه شاپولسکی بر زمین‌های منهن تهیه کرد و براساس این اسناد، نموداری فراهم آورد که نشان می‌داد تعدادی سرمایه‌دار محدود با فساد و فریب مالی بر این منطقه چنگ انداخته و آن را از آن خود کرده‌اند. او این پروژه را مشتی نمونه‌ی خروار می‌دید و جدا از افشای معامله‌های مشکوک، قصد داشت نشان دهد که چگونه شهرسازی مبتنی بر جبر بازار و منطق سود شخصی صرف، به این منجر می‌شود که سازندگان به ساخت بناهایی به شدت ابتدایی و فاقد هر گونه امکانات لازم برای زندگی شهری اکتفا کنند و یک سری قوطی کبریت را، به معنی واقعی کلمه، به قشر کم‌درآمد قالب کنند. مسر، مدیر گوگنهایم، با این توجیه که این آثار به سبب آن که بیش از حد مستقیم‌اند به حیطه‌ی ژورنالیسم تعلق دارند نه به دنیای هنر که به زعم او دنیای نمادها و اشاره‌های غیرمستقیم است، برگزاری نمایشگاه

را مشروط به حذف این اثر کرد. برای هاکه و ادوارد فرای، سرپرست نمایشگاه، مثل روز روشن بود که مدیران گوگنهایم از احتمال شکایت سازندگان زاغه‌ها وحشت کرده‌اند و این توسل به معیارهای هنری بهانه‌ای بیش نیست. هاکه حاضر نشد این سانسور را بپذیرد و کل نمایشگاه را لغو کرد و دستور سانسور را که از گوگنهایم صادر شده بود علنی ساخت. رسوایی گوگنهایم در دفاعیه‌های مکتوبی که میان مسر و هاکه رد و بدل شد ادامه یافت و واکنش‌های فراوانی علیه این موزه و هیئت مدیره‌ی آن برانگیخت، تا آن‌جا که ادوارد فرای از موزه اخراج شد و در جبهه‌ی مقابل نیز بسیاری از هنرمندان گوگنهایم را بایکوت کردند.

مسر برای هاکه نوشته بود که انتخاب میان رد یا قبول اسناد و عکس‌های او، انتخاب میان رد یا قبول ورود عنصری بیگانه به ارگانیزم موزه است.^۵ هاکه در دفاعیات خود نوشت که تمام فعالیت‌های او از ساختن مکعب‌های

هانس هاکه،
« شاپولسکی و شرکا،
بنگاه معاملات ملکی منتهن و
هم‌زمان یک سیستم اجتماعی»،
۱۹۷۱.



میعان تا این نمایشگاه لغوشده مبارزه‌ای علیه همین دیدگاه بوده است، یعنی دیدگاهی که هنر را حریمی مجزا و موزه را معبدی مقدس می‌انگارد و تنها آثاری را به این حریم مقدس راه می‌دهد که نه تنها چیزی برای مخاطب روشن نمی‌کنند، بلکه جلوی چشمان مخاطب پرده‌ای می‌افکنند و واقعیت‌ها را پنهان می‌کنند. به اعتقاد هاکه این چیزی نیست جز ممانعت از جریان آزاد اطلاعات که یکی از ویژگی‌های رژیم‌های توتالیتر است. و این در دهه‌ی هفتاد اتهام کمی نبود.

روشن است که هاکه در آثارش به موضوع‌های بسیار حساسی می‌پردازد و واقعیت‌های سیاسی آزاردهنده‌ای را افشا می‌کند، اما او خود برچسب هنرمند سیاسی را نمی‌پذیرد، چرا که معتقد است تمام آثار هنری و همه‌ی هنرمندان، خواسته و ناخواسته، سیاسی‌اند. آن‌چه برای او اهمیت دارد افشای این واقعیت است که سیاست «کثیف» جدا از حیطه‌ی «مقدس» هنر نیست. از این‌روست که او اخبار انتخابات، اسناد زمین‌خواری یا نوسان‌های بازار بورس را به راحتی به تالارهای موزه‌ها می‌کشانند و نسبت صاحبان موزه‌ها را با سیاستمداران رو می‌کند تا برای مخاطبانی که تصور می‌کنند هنر در حریمی پاک و جدا و مستقل نفس می‌کشد و حسابش از پلیدی‌های جهان سیاست جداست، آشکار شود که این تقدیس ظاهری پرده‌ای است برای پوشاندن مناسبات و معاملات واقعی میان هنر و قدرت. او ثابت کرده که مخاطب هرگز در برابر اثر هنری تنها نیست؛ یک نهاد ثروتمند و قدرتمند آن پشت ایستاده و کنترل رابطه‌ی مخاطب با هنر را در دست گرفته است.

هانس هاگه، با وجود همه‌ی ناملایمات، فعالیت هنری خود را تا قرن بیست‌ویکم ادامه داده است. اما او در راه انداختن جنبشی که بعدها به نقد نهادی معروف شد تنها نبود. مایکل اش (۱۹۴۳-۲۰۱۲)، یکی دیگر از بنیان‌گذاران نقد نهادی و از پیشگامان هنر مفهومی، هنرمندی امریکایی بود که بیش از هر چیز به تجربه‌ی مخاطب و فرایند درک و شناخت او از اثر هنری توجه نشان می‌داد. اش در ابتدای کار خود، در پایان دهه‌ی ۱۹۶۰، درگیر تأثیری بود که معماری، نور، صدا و فضای نمایش در تجربه‌ی بازدیدکنندگان می‌گذارند و فعالیت هنری‌اش را بیش‌تر در قالب پژوهش در باب این تأثیرها دنبال می‌کرد. او در ابتدا تحت تأثیر فعالیت‌های دوستش، دنیل بورن، به معماری موزه‌ها و گالری‌ها دقت کرد.

دنیل بورن (۱۹۳۸-) هنرمند فرانسوی تأثیر بسیار عمیقی بر نقد نهادی داشت. او مجسمه‌ساز است و گرچه مجسمه‌هایش شبیه به چیدمان‌اند، خود هرگز راضی نیست که هنرش در دسته‌ی چیدمان توصیف شود.^۶ طرح‌های مینی‌مالیستی بورن به شکل راه‌راه‌های رنگی مشخصه‌ی هنر او در اغلب آثارش هستند. طرح راه‌راه یک‌جور طرح سنتی پارچه در فرهنگ پوشاک فرانسوی است و بورن آن را به این دلیل انتخاب کرد که هیچ معنایی نداشت و هیچ چیز خاصی را القا نمی‌کرد، در نتیجه وقتی بورن آن را روی یک ستون یا دیوار می‌کشید، می‌توانست بر خود آن ستون یا دیوار و جایگاه آن در معماری بنا تأکید کند، گویی لباسی معمولی بر تن دیوار کرده باشد تا دیوار بودن آن را به ما نشان دهد. قصد او آن بود که نشان دهد هنر در یک فضای خاص قرار می‌گیرد

و عرضه می‌شود، در معماری خاصی که برای نمایش آثار موزه طراحی شده یا روی دیواری خاص که با طرز فکری مشخص در گالری ساخته و آماده شده. بورن گاهی بوم‌های راه‌راه خود را در خیابان به دوش می‌کشید تا نشان دهد هنر تا در موزه و گالری نباشد چیزی نیست جز یک تکه پارچه‌ی راه‌راه یا پوست‌های راه‌راه خود را در ایستگاه‌های مترو در کنار کاغذهای تبلیغاتی می‌چسباند تا نشان دهد هنر تا چه حد به موقعیت، یعنی مکان و زمان نمایش وابسته است.

اش نیز هم‌چون بورن احساس می‌کرد که فضای داخلی موزه‌ها و گالری‌ها به گونه‌ای طراحی شده که بازدیدکنندگان با حضور در این فضاها از جهان بیرون کاملاً جدا می‌شوند، از صداهای خیابان، از آفتاب و باد، از زمان و مکان. به این ترتیب، فضای خاص موزه و گالری به این تصور دامن می‌زند که هنر بی‌زمان و بی‌مکان است و در جهانی مجزا از هیاهوی بشری قرار دارد. با این دغدغه‌ی خاص بود که اش در ۱۹۶۹ نخستین اثر مفهومی خود را در موزه‌ی ویتنی به نمایش گذاشت: او دمنده‌هایی را بالای درگاه‌های میان گالری‌های موزه تعبیه کرد، به نحوی که بازدیدکنندگان هنگام عبور از گالری‌ها وزش باد را بالای سر خود حس می‌کردند. این اثر به ظاهر ساده، شروع کاری بود که به جابه‌جا کردن کامل در و دیوارها ختم شد. او در ۱۹۷۰، در پومونا کالج در کلرمونت کالیفرنیا، درهای ورودی گالری را برداشت و فضای داخلی را در معرض نور مستقیم و سر و صدای خیابان قرار داد، چنان‌که گویی درهای معبد المپ را به سوی خیابان‌های پرهیاهو گشوده باشد.

اشر در آثار بعدی‌اش نقد فضای گالری و موزه را به‌نحوی مستقیم‌تر دنبال کرد و آثارش از آن فضای تجربی پیشین خارج شدند. دغدغه‌ی او از دهه‌ی هشتاد به بعد، چرخش سرمایه در دنیای هنر و اقتصاد نمادین و واقعی هنر بود. نمایشگاه سال ۱۹۷۴ او در گالری کلیر س. کاپلی در لس‌آنجلس، فقط یک چیز را به نمایش می‌گذاشت: دفتر گالری. او این بار دیوار نازکی را که دفتر گالری را از سالن نمایش جدا می‌کرد برداشت و میز مدیر گالری را با وسایل و کاغذها و دفترهای روی آن به نمایش گذاشت تا به این نحو اقتصاد مادی و واقعی هنر را نشان دهد.

اشر هم‌چنین به زمان‌مندی هنر بسیار آگاه بود، که این شاید ریشه در مطالعات او در نظریه و تاریخ هنر و سال‌ها تدریسش در دانشگاه داشت. او در ۱۹۷۹ در انستیتو هنر شیکاگو به همین موضوع زمان‌مندی و بافت و

چیدمان مایکل آشر
در گالری کلیر س. کاپلی،
لس‌آنجلس،
۱۹۷۴.



زمینه‌ی تاریخی هنر پرداخت. اشر در این نمایشگاه به سراغ مجسمه‌ی برنزی جرج واشنگتن رفت که حدود شصت سال پیش از آن، کنار در ورودی انستیتو هنر شیکاگو نصب شده بود. این مجسمه کپی برنزی مجسمه‌ای مرمری متعلق به قرن هجدهم بود و اشر آن را از کنار دروازه‌ی ورودی انستیتو برداشت و به سالن نمایش مجسمه‌ها و نقاشی‌های قرن هجدهم در این انستیتو منتقل کرد. ظاهر آفتاب‌خورده و کهنه‌ی مجسمه‌ی برنزی با ظاهر حفاظت‌شده‌ی مجسمه‌های قرن هجدهمی که در سالن نگهداری می‌شدند، تضادی برقرار می‌کرد که بلافاصله مخاطب را درباره‌ی زمان و تاریخ آثار هنری به این فکر فرو می‌برد که آن مجسمه‌های قرن هجدهمی که امروز هم‌چون مقدسات در موزه نگهداری می‌شوند، در زمان خود چیزی بیش از یک مجسمه‌ی یادبود برای مکان‌های عمومی نبودند، درست مثل همین مجسمه‌ی کپی برنزی و این صرفاً موزه است که این اشیا را از مکان‌های عمومی، از زیر باد و باران، به زیر سقف آورده اما با این جابه‌جایی یک هاله‌ی مقدس گرداگرد آن‌ها پدید آمده و زمان‌مندی و تاریخ‌مندی این آثار از دیده‌ها پنهان شده است. به این ترتیب، اشر مخاطب را وامی‌دارد به شیوه‌های سنتی نمایش، فروش و ارزش‌گذاری آثار هنری با نگاهی نقادانه‌تر بنگرد و در برابر نهادهایی که هنر را ارزش‌گذاری می‌کنند مرعوب و تسلیم نباشد.

اشر به همان اندازه که هنرمند بود، آموزگار هنر هم بود و دیدگاهش را به دانشجویانش آموزش می‌داد. او به مدت ده‌ها سال سمینارهایی با عنوان کلی «پسا-استودیو» (Post-Studio) برگزار کرد و در این سمینارها

خود موزه و با کمک کارآموزان و کارکنان موزه جمع‌آوری کرده بود و آن را دقیقاً در فرمت کاتالوگی تهیه کرد که موما در سال ۱۹۷۷ از تمام نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی که در گنجینه‌اش داشت منتشر کرده بود. پرسشی که فهرست اثر القا می‌کرد این بود که این آثار برحسب چه معیارهایی از گنجینه‌ی موما خارج شده و به فروش رفته‌اند؟ این آثار پس از این‌که از گنجینه‌ی دائمی حذف می‌شوند کجا می‌روند؟ اگر فروخته می‌شوند، پول حاصل از فروش‌شان کجا می‌رود؟ او قصد داشت بر این افسانه که موما صاحب مجموعه‌ای از آثار مرجع از دوران مدرن است، آثاری که ارزش ذاتی دارند و هم‌چون خدایان برای همیشه در المپ موزه جای گرفته‌اند خط بطلان بکشد. افسانه‌ای که خود موزه‌ی هنر مدرن ساخته و پرورده بود و در ۱۹۹۹ با کمک کارکنان خود موزه از اعتبار ساقط شد. اثر با فعالیت‌های خود بر این نکته انگشت می‌نهاد که موزه از طریق این افسانه‌سازی‌ها نقش خود را در بازار هنر مخفی نگاه می‌دارد. امروز، در سال ۲۰۲۱، به‌خصوص پس از بحران کووید ۱۹ که بسیاری از موزه‌ها با بحران‌های مالی شدید مواجه شده‌اند، بحث حذف و فروش بعضی آثار گنجینه‌ها دوباره داغ شده و به بحث‌های اخلاقی و سیاسی بسیاری دامن زده است. موزه‌ها دیگر به سادگی قادر نیستند خرید و فروش‌های خود را پنهان کنند و بسیاری از سرپرستان و مدیران و کارکنان نهادهای هنری این مسئله را با دقت و موشکافی پیگیری می‌کنند. همان‌گونه که در سال ۲۰۱۹ هاگه در یک نظرسنجی در نمایشگاهی از کل آثارش در نیوموزیم نیویورک با عنوان «هانس هاگه: به‌تمامی متصل به یکدیگر» (Hans



ساعت‌ها برای یک اثر هنری وقت می‌گذاشت و با همکاری دانشجویان تمام عواملی را که در ارزش‌گذاری اثر دخیل بودند افشا می‌کرد.

مایکل آشر،
مجسمه‌ی برنزی جرج واشنگتن
در انستیتوی هنر شیکاگو،
۱۹۷۹.

او در سال ۱۹۹۹، این ایده را به اوج رساند و در اثری که در نمایشگاهی در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک (موما) با نام «موزه هم‌چون الهه‌ی هنر» (Museum as Muse: Artists Reflect) عرضه کرد، فهرستی از چهارصد و سه اثر هنری تهیه کرد که از آثار مرجع یا گنجینه‌ی موما خارج شده و به فروش رفته یا مبادله شده بودند؛ نام اثر «نقاشی و مجسمه‌ی موزه‌ی هنر مدرن: کاتالوگ آثار کنار گذاشته شده از ۱۹۲۹ تا ۱۹۹۸» (Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art: Catalog of Deaccessions ۱۹۲۹ through ۱۹۹۸) بود. او این فهرست را از پرونده‌های

مخاطبان هنر کسانی هستند که در خود نهادهای هنری یا عرصه‌های وابسته و مشابه کار می‌کنند، نقد نهادی سبب شده تا این مخاطبان درون سیستمی، از هنرمندان گرفته تا سرپرستان و مدرسان هنر، سازوکارهای نمایش، مبادله و معامله را که در موزه‌ها و نهادها در جریان است با دقت بیش‌تری زیر نظر بگیرند و نسبت به آن بی‌تفاوت نباشند. اما نقد نهادی فقط در امریکا رواج نداشت و اتفاقاً در اروپا با سیاست و نظریه‌های اجتماعی پیوند شدیدی برقرار کرد. یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترین هنرمندان اروپایی نسل اول نقد نهادی مارسل بروترز بود. بروترز شاعری بلژیکی بود که در چهل سالگی به هنرهای تجسمی روی آورد و از همان ابتدا با واقعیت‌های تکان‌دهنده‌ی بازار هنر مواجه شد. اشیائی که او می‌ساخت به هنر مفهومی پهلو می‌زدند و در گالری‌های بعضی از دوستانش به فروش می‌رفتند، درحالی‌که گالری‌ها سی تا هفتاد درصد درآمد حاصل از فروش را خود برمی‌داشتند. برای بروترز این سؤال همواره مطرح بود که مگر این اشیا چیستند که چنین قیمت‌گذاری می‌شوند و مگر گالری یا موزه چه می‌کند که چنین سودی برمی‌دارد. چنین بود که او در سال ۱۹۶۸ و با الهام از جنبش‌های دانشجویی عصر خود، یک موزه‌ی سیار به راه انداخت تا خود در مقام سرپرست یک موزه‌ی خیالی مسائل مربوط به نمایش و ارزش‌گذاری هنر را در عمل نشان دهد و عرصه‌ای نمادین مهیا کند برای نقدهای اجتماعی و سیاسی عمیق‌تر. همان‌طور که قبل هم اشاره کردیم، موزه‌ی او موزه‌ای منحصربه‌فرد بود: «موزه‌ی هنر مدرن، دپارتمان عقاب‌ها». نخستین

نمایشگاه این موزه در خانه‌ی خود او در بروکسل افتتاح شد. او مجموعه‌ای از مجسمه‌ها و تصویرهای عقاب را ساخت و جمع‌آوری کرد و هم‌چون اشیاء هنری که در موزه‌ها نگهداری می‌شوند به نمایش گذاشت. چند جایی نیز یادداشتی در کنار آثار اضافه کرد با این مضمون که: «این یک اثر هنری نیست.» یا یادداشت‌هایی که با شوخ‌طبعی به بازدیدکنندگان اطمینان می‌داد: «این‌جا یک موزه است.» این برای بروترز یک تجربه‌ی ذهنی بود، اما او می‌خواست ذهن مخاطب نیز با او در این تجربه شریک شود، زیرا تا مخاطب متوجه نمی‌شد که این موزه‌ای خیالی است و تا نتایج نقادانه‌ی این خیال را درک نمی‌کرد اثرش هیچ معنایی نمی‌داشت. او می‌خواست مخاطب این موضوع را درک کند که موزه‌های واقعی چگونه به فضایی مجزا، استیلیزه، بیگانه‌کننده هم‌چون یک بیمارستان یا زندان برای هنر تبدیل می‌شوند، درحالی‌که هنر از زندگی جدا نیست و اثر هنری چیزی فراتر از یک شی‌مادی نیست.

گرچه این موزه‌ای خیالی بود، سبب شد بروترز به طرز عجیب و بامزه‌ای نقش‌های هنرمند، سرپرست، مدیر اجرایی، موزه‌دار و مدیر تبلیغات را یک‌جا بازی کند. او خود اوضاع را چنین می‌دید: «این موزه یک موزه‌ی خیالی است. از سوئی، هجو سیاسی نمایشگاه‌های هنری است و از سوئی دیگر، هجو هنری رخدادهای سیاسی است که این اتفاقاً همان چیزی است که موزه‌های رسمی و نهادهایی مانند داکومنتا انجام می‌دهند، با این تفاوت که اثری خیالی به شما این امکان را می‌دهد که هم واقعیت را درک کنید و هم آن چیزی را که از شما پنهان شده است به چنگ آورید.»^۶

که سراسر دروغی بیش نیستند، دروغی که نهادهای هنری با کمک تکنیک‌های نمایش و فروش، لباس حقیقت به آن‌ها می‌پوشانند. بروترز هرگز خود را تافته‌ای جدا بافته نمی‌دانست و عمیقاً به این موضوع آگاه بود که خودش در مقام یک هنرمند و موزه‌ی خیالی‌اش به عنوان اثری هنری بخشی از همان سیستمی هستند که او آن را نقد می‌کند، اما این «بخشی از سیستم بودن» به این معنا نبود که چشم‌پسته با تمام فریبکاری‌ها و دروغ‌ها همراه و همدست شود.

یکی از ایرادهایی که به‌خصوص در میان اصحاب هنر ایرانی به جریان نقد نهادی وارد می‌شود این است که هنرمندان نقد نهادی خود به مرور در همان سیستمی که آن را نقد می‌کنند حل و جذب می‌شوند. معلوم نیست این تصور از کجا به این سوی جهان راه یافته، اما به هر حال، نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که نقد نهادی به دنبال برانداختن و برچیدن نهادهای هنری نیست، بلکه به دنبال تقدس‌زدایی از این نهادها و «نقد» آن‌هاست و در این مسیر موفقیت‌هایی نیز به دست آورده، از جمله آن‌که بسیاری از موزه‌ها از دهه‌ی هشتاد میلادی به این سو خود با هنرمندان نقد نهادی همراهی کرده‌اند و به جبهه‌ی مقابل پیوسته‌اند، به نحوی که امروز در قرن بیست‌ویکم دیگر شیوه‌ی دخالت موزه‌ها در بازار، نحوه‌ی ارزش‌گذاری آثار و ردپای پولی که در معامله‌ها جابه‌جا می‌شود، به اندازه‌ی قرن بیستم در هاله‌ای از ابهام و رمزوراز نیست، هرچند هم‌چنان از وضعیت مطلوب فاصله دارد و به همین دلیل است که نقد نهادی هم‌چنان



مارسل بروترز،
«موزه‌ی هنر مدرن،
دیپارتمان عقاب‌ها»،
۱۹۶۸.

بروترز چهار سال، از ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۲، این موزه را به دوش کشید تا نشان دهد موزه‌ها چه واقعیت‌هایی را پنهان می‌کنند. موزه در آن چهار سال گسترش یافت و دوازده بخش پیدا کرد: بخش ادبی، مستند، قرن هفدهم، قرن نوزدهم، قرن بیستم، فولکلور، بخش مالی، بخش تبلیغات و غیره. او در تمام این بخش‌ها نقش نهادها را در شکل دادن به هنر و ارزش‌گذاری نقد می‌کرد. در بخش قرن نوزدهم، که در خانه-استودیوی خودش در بروکسل برپا شده بود، فضایی مهیا بود تا تمام بازدیدکنندگان بتوانند درباره‌ی نقد نهادهای هنری با هم بحث و گفت‌وگو داشته باشند و می‌توان تصور کرد که در آن چهار سال چه بحث‌های داغی در آن فضا در جریان بوده است.

مسئله‌ی اصلی بروترز آن بود که اگر اثری هنری در شرایطی دروغین (مانند موزه‌ی خیالی) نمایش داده شود آیا هم‌چنان اثری هنری تلقی می‌شود؟ موزه‌ی خیالی او قرار بود مکانیسم‌های نمایش و معامله‌ی هنر را افشا کند و نشان دهد که ارزش شی‌هنری نیز هم‌چون هر محصول اقتصادی دیگر بر روابط تجاری‌ای مبتنی است

ارجاعات

۱. Hans Haacke, Art into Society and Society into Art, ICA Exhibitions (Seven German Artists), 1974.

۲. مصاحبه‌ی جی.جی. چارلزورت با آندرا فریزر، آرت ریویو، ۳۰ آوریل ۲۰۱۹.

۳. Ben Davis, How Hans Haacke's Rise Coincided With the End of 1960s Activism and the Birth of Corporate Museum Sponsorship, artnet, 2019

۴. Hans Haacke, Provisional Remarks (1971), in Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings, The MIT Press, 2009, p. 124

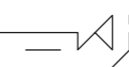
۵. Ibid.

۶. <https://www.metropolismag.com/architecture/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation>

۷. <http://moussemagazine.it/taac5-a>

می‌تواند زنده و فعال باشد. هم‌چنان‌که در سال ۲۰۱۹ نیوموزیم در نیویورک، برای نخستین بار پس از سی سال بایکوت هاکه در موزه‌های امریکا، نمایشگاهی از کل آثارش را برای مخاطبان امریکایی به نمایش گذاشت. هم‌چنین، به سختی می‌توان ادعا کرد این هنرمندان در بازار هنر بلعیده شده‌اند: آثار هانس هاکه به‌ندرت بیش از چند ده هزار دلار به فروش می‌رسند، مارسل بروترز تقریباً موفق به فروش آثارش نشد و هم‌چون یک شاعر، فقر را به تسلیم ترجیح داد و مایکل اشهر هرگز اقدام به فروش آثارش نکرد و همواره با درآمد حاصل از تدریس زندگی خود را گذراند.

میراثی که نسل اول هنرمندان نقد نهادی به جا گذاشتند، در دهه‌های هشتاد و نود به نسل جدیدی رسید و هنرمندان قدرتمند و تأثیرگذاری هم‌چون آندرا فریزر و فرد ویلسون مرزهای نقد نهادی را گسترش دادند و آثاری جذاب و تفکربرانگیز خلق کردند، که در شماره‌ی بعد به معرفی آن‌ها می‌پردازیم.



ماهنامه الکترونیکی زمینه

اردیبهشت ۱۴۰۰، شماره: ۰۱۷

صاحب امتیاز و مدیرمسئول

محمد مهمانچی

سر دبیر

شورای سردبیری زمینه

دبیر تحریریه

سیاوش خائف

گردآورنده و مؤلف

گلناز صالح کریمی

ویراستار

دلناز سالاربهزادی

مدیر هنری

پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک

سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

سرپرست اجرایی

فریده ابطحی

مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

دستیار اجرایی

کیانا ابریشمی و هلیا رضایی

مدیر پلتفرم آفلاین

نازنین فتاحی

مشاور بازاریابی

آناهیتا علیمی

رسانه‌های اجتماعی

یاسمن نوذری

روابط عمومی

نگار کریم‌خانی

مالتی مدیا

آبان فاضل

با سپاس از

احسان آقایی، هویار اسدیان، امیربهداد بهمنی، حمید خدایناهی،

مینو عمادی، آریین قویدل، آریا کسائی، پرهام مرادی، مانوش منوچهری،

اشکان ناصری و استودیو طبل.

(به ترتیب حروف الفبا)

• تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.

• نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.

• محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان است و لزوماً منطبق با دیدگاه

زمینه نیست.



